
El marxisme, l'estructuralisme i l'anàlisi literària *

per Raymond Williams

Uns fets prou recents a Cambridge, dels quals alguns dels presents poden haver sentit parlar, m'han decidit a exposar cert material que preparava per a una sèrie de cinc conferències a la tardor.¹ Com que el material havia estat pensat a aquesta escala, la perspectiva d'una hora pleníssima pot ser considerada descoratjadora; tanmateix, sembla important d'establir una posició general ara, més que no pas deixar molts d'aquests problemes pendents fins que puguin ser estudiats amb més atenció. El meu objectiu principal és identificar i explicar breument certes posicions actuals i controvertides més enllà de les etiquetes que tan vagament es reparteixen, però tinc una proposta prou diferent per posar-la davant de tot això, una proposta que em sembla que va al centre de la controvèrsia. Tant dins del marxisme com de l'estructuralisme hi ha di-

* Publicat amb el títol *Marxism, structuralism and literary analysis* a la «New Left Review», núm. 129 (setembre-octubre de 1981), ps. 51-66. (N. del T.)

1. Text d'una conferència feta a la Facultat d'Anglès de Cambridge el 13 de febrer de 1981. [Aquesta conferència és la contribució que Raymond Williams va fer al debat sobre el lloc dels nous mètodes de la crítica i de la teoria de la literatura a l'ensenyament que es va encetar a Cambridge el gener i febrer de 1981. No es tractava de cap iniciativa institucional, les autoritats acadèmiques s'hi van veure obligades en dissentir una sèrie de professors i estudiants de les raons que havien dut el Departament d'Anglès a no fer cas de les recomanacions de la comissió de contractació pertinent (de la qual era membre Raymond Williams) i cessar el professor ajudant Dr. Colin MacCabe. Aquest havia ocupat el càrrec durant cinc anys i en acabar el contracte la seva promoció a professor titular semblava previsible; però el catedràtic Dr. Christopher Ricks i un nucli conservador de professors del departament mencionat s'hi van oposar. Descoberta, la raó fonamental era ben senzilla: el Dr. MacCabe, especialista en Godard i Joyce, postestructuralista i marxista confés, no encaixava amb l'esquema acadèmic, literari i, és clar, polític del Departament d'Anglès (addicte encara als plantejaments d'un Leavis i molt lluny ja dels d'un Richards).

verses tendències i encara hi ha més diversitat en altres tendències en què en part han influït; algunes d'aquestes tendències, a més a més, s'oposen profundament entre si. Cal remarcar-ho no solament per tal de prevenir un etiquetatge reduït sinó per una raó més positiva: algunes d'aquestes tendències són compatibles amb l'actual paradigma dominant als estudis literaris, mentre que d'altres són incompatibles i durant els darrers anys han desafiat el paradigma dominant. I, és clar, la professió que el sosté. Faig servir «paradigma» més o menys en el sentit de Kuhn d'una definició operativa d'un determinat camp de coneixement, és a dir, d'un *objet de connaissance*, basat en algunes hipòtesis fonamentals, i que implica definicions dels mètodes apropiats per descobrir i establir aquest coneixement. Doncs bé, el cas de la literatura em sembla que correspon exactament a aquest paradigma. Encara més, tal com deia Kuhn, aquests paradigmes mai no s'abandonen així com així. Ben al contrari, acumulen anomalies fins que arriba un punt de ruptura; aleshores comencen els intents de desplaçar o de renovar les hipòtesis fonamentals, les definicions i tot allò que en aquest moment són els valors professionals i els mètodes d'estudi establerts. Es tracta evidentment d'un moment de crisi. Crec que ara vivim un moment de crisi, per bé que en una etapa molt primerenca, en els estudis literaris a Cambridge.

És clar que la definició d'un objecte de coneixement que és percebut de certes maneres arriba que es confon irremeiablement en el paradigma dominant amb l'objecte del qual hom vol aconseguir un coneixement. Això és prou evident avui en alguns usos del terme «literatura», que, al capdavant, en el seu sentit més comú, no és pas *produït* pels departaments literaris, però sí que podem considerar que el posseeixen i el defensen. I això de maneres diverses. Se'ns diu, per exemple, que és feina nostra ensenyar «el cànon de la literatura anglesa». Aquest ús del «cànon», manllevat dels estudis bíblics, on significa una llista d'obres sagrades acceptades com a autèntiques, és molt remarcable. Perquè, naturalment, el «cànon de la literatura anglesa» no és res de donat, sinó que és produït; és efecte d'una considerable selecció i en la pràctica d'una re-selecció. En la seva versió més senzilla va ser sotmès a crítica en els experiments de crítica pràctica que va realitzar Richards. Aquest va demostrar que el cànon podia ser ensenyat a estudiants molt entrenats, però que la major part eren incapaçs ells sols de produir-ne les valoracions implícites. Més, sovint preferien textos ben diversos dels del cànon. Aquestes troballes van suposar la redefinició moderna més efectiva del paradigma, sense reemplaçar-lo, però. En aquesta redefinició, la literatura es va aparellar amb la crítica. En efecte, atès que, per contrast amb els estudis bíblics, l'erudició acadèmica no podia *establir* el cànon literari (encara que podia efectuar verificacions locals en el seu inte-

Aquesta raó va ser protestada i la universitat, una mica inquieta, va nomenar l'acostumada comissió que investigués l'afar MacCabe, alhora que començava un cicle de conferències en què les diferents parts havien d'exposar les raons de les posicions respectives. Tal va ser l'emblemàtic que el «Times Literary Supplement», l'«Observer», el «Sunday Times» i el «Guardian» entre d'altres publicacions van convertir la qüestió en una notícia i la van manipular a consciència; d'on que s'arribessin a publicar articlets pretesament de divulgació sobre l'estructuralisme i la semiòtica («semi-què?» preguntava un periodista) que els convertien en poc més que una excentricitat insensata i, a sobre, d'origen estranger. (Del marxisme ni se'n parlava, ignorat o despatxat amb les raons de costum.) De tot plegat, en va sortir això: el Dr. MacCabe se'n va anar al carrer (el van fitxar de seguida a Glasgow, això sí) i, molt poc després, un implacable govern conservador retallava el pressupost d'universitats en un 20 %. La matèria era certament seriosa. (N. del T.)]

rior), calia ensenyar un procés nou —el judici crític— com a condició per tal de retenir la idea definitòria de la literatura.

Literatura havia significat abans, si més no fins a la primeria del segle XIX, un conjunt d'escrits impresos; aquest sentit neutre sobrevisqué, en efecte, en contextos tals com «suplement literari» o «secció literària». Aquest ús, òbviament, tenia l'efecte d'una especialització en l'imprès, la qual cosa era en general escaient al període comprès entre el segle XVII i les primeries del segle XX, però llavors amb algunes anomalies. Hi ha el teatre, que és un text no per ser llegit sinó representat. Hi ha allò anomenat, des de molt abans, la «literatura oral», una classificació estranya i sovint desconcertant. Hi ha, en fi, la situació problemàtica del text en formes modernes com la ràdio, el cinema o la producció oral reviscolada. Ara bé, de manera creixent al llarg del segle XIX es va escaure una altra especialització del terme, basada en el que són ara unes categories evidentment anòmales. Literatura va arribar a significar «textos imaginatius», novel·les i poemes, en una difícil distinció dels textos «factuals» o «discursius». No és solament que això tendia a amagar l'element d'*escriptura*, de text, la composició lingüística de fets i idees, en les àrees excloses («discursives» o «factuals»); també les relacions suposades entre la «imaginació» i els «fets» en els casos «literaris» eren, per bé que a vegades prou òbvies, en moltes ocasions l'autèntic problema que calia construir. Això ja hauria estat prou difícil; però hi havia una altra especialització encara en la qual, posem-ho així, la categoria de «literatura» s'autocensurava. No tota la literatura —novel·les, poemes, obres de teatre— era Literatura en la categoria de la majúscula. Ben bé la majoria de les novel·les, poemes i obres de teatre semblava que no pertanyien a la Literatura, que esdevenia llavors en la pràctica la categoria seleccionada, i no el «cànon» heretat establert per la crítica.

Doncs, si algú diu avui: «La literatura és més important que tots els ismes», la idea pot semblar persuasiva quan els *ismes* són, per exemple, els estrangers: el marxisme i l'estructuralisme. Però hi ha un *isme* del qual no es parla gaire: la *crítica*,² que a hores d'ara, per efecte de la redefinició del paradigma, s'ha incorporat de manera efectiva a la «Literatura» (en realitat allò que la defineix i que fins la pot arribar a dominar). S'escau sovint la paradoxa que allò que més gent fa de debò en els departaments de literatura és crítica o estudis crítics, la qual cosa és presa com l'activitat literària correcta, per més que sigui ben diferent del que altres —els escriptors de novel·les, poemes, obres de teatre— fan, sempre a un altre lloc.

Heus aquí una seqüència: primer, una restricció als textos impresos, després una reducció al que són anomenades obres d'«imaginació» i, finalment, una circumscripció a una minoria establerta per la crítica de textos «canònics». Però també creixent al costat d'aquesta hi ha una altra especialització, sovint més puixant: no solament Literatura, sinó Literatura Anglesa. Des del punt de vista històric aquesta és una construcció tardana, perquè en allò que fa als textos medievals, si més no fins al segle XVII, és força incerta. L'«Anglès» és la llengua o el país? Si és la llengua, també hi ha quinze segles d'escriptura nadiua en altres llengües: llatí, gallès, irlandès, anglès antic, francès normand. Si no és la llengua, sinó el país, això es refereix a «Anglaterra» només o enclou també Irlanda, Galles, Escòcia, Nord-amèrica, les velles i les noves *Commonwealths*?

2. Cal recordar que, en anglès, crítica és *criticism*, d'on la rima, que no he pogut conservar, amb *marxism, structuralism*. (N. del T.)

La idea d'una «literatura nacional» és una producció històrica de gran importància en un període determinat. El terme *Nationalliteratur* va aparèixer a Alemanya cap al 1780, i les històries de les «literatures nacionals», amb perspectives força noves i reminiscències de les idees més antigues i més generals de les «lletres humanes», s'escriuen en alemany, francès i anglès a la mateixa època en què s'esdevenia un gran canvi en les idees de «la nació» i de la «nacionalitat cultural». Els processos històrics posteriors, sobretot en el nostre segle mateix, han fet aquestes especialitzacions «nacionals» incertes, i han creat anomalies que han de ser provisionalment regulades cada any en les preguntes d'examen, etc. «Per als nostres propòsits, *Anglès* vol dir...» De fet aquesta anomalia és molt poderosa, atès que la qüestió de l'«anglicitat», adduïda molt sovint en els estudis literaris, és a hores d'ara, per raons socials i polítiques prou òbvies, força crítica, farcida de problemes tensos i molt emotius tocant a la identitat tradicional i l'amenaça contemporània. Només cal considerar algunes de les actituds presents davant de certa producció nova en designar-la com a «francesa» o «a la moda parisenca». Termes que no són ben bé descriptius sinó que s'usen deliberadament per tal d'establir una separació. Allò que sovint es defensa, segons que sembla, no és solament un cos de textos sinó la projecció que se'n fa, en què les diverses obres d'escriptors en anglès componen una identitat nacional —tant més potent com que ve sobretot del passat— en la qual una manera de ser, un temperament, un estil o una sèrie de «principis» immediats (que poden ser posats en relació amb la «teoria» però també amb totes les altres formes de raonament) són celebrats, ensenyats i imposats administrativament. Tot plegat ben lluny de la literatura en el sentit d'escriptura diversa i activa. Es tracta, més aviat, d'una mena de reducte últim, des d'on hom defensa idees molt més generals d'anglicitat, valors, tradició, contra tots els nouvinguts; això fins al punt que els dissidents nadius (ja no cal dir res dels de fora) semblen, més que diferents, estranys, ja que no parlen la nostra llengua sinó una mena d'argot incompreensible. Pel que fa a tots els anglesos, no es tracta de com la majoria sent i pensa en realitat davant dels problemes connectats d'identitat, interès i canvi. Però entre els que, amb precisió, podem anomenar els tradicionals intel·lectuals literaris anglesos, això no es limita a una professió; és i sembla un eslògan i una croada. En aquest camp propi és congruent amb reaccions i campanyes força més generals de la classe dominant anglesa en conjunt, l'expressivitat i propaganda de l'«heretatge» de la qual han augmentat en proporció amb els seus fracassos pràctics actuals.

Ara, per diverses raons, tant el marxisme com l'estructuralisme, de maneres diferents, han afectat directament el paradigma i les seves anomalies. El que és sorprenent és que un bon nombre de les tendències actuals de totes dues escoles han estat assimilades pel paradigma, o s'hi han assimilat elles mateixes, dins del qual semblen tan sols maneres diverses d'acostar-se al mateix objecte de coneixement. Poden ser considerades hostes, encara que a vegades resultin indomables o impresentables, d'un pluralisme decent. Tanmateix, hi ha altres tendències que no són assimilables; més, que no són gens congruents amb la definició vigent. Són aquestes, enmig de l'agitació, les que estan implicades en la crisi present. Perquè aquesta crisi és, per damunt de tot, una crisi del paradigma dominant i els mètodes i estàndards professionals establerts. És clar que, per les raons que acabo d'exposar, tot això ha adquirit una dimensió que desborda els termes d'una disputa professional. En un sentit absolut, és una de

les àrees capitals en què es defineix i es viu una crisi cultural molt general.

Ara descriuré, breument, les principals tendències del marxisme, formalisme i estructuralisme, en tot allò que afecta el que per hàbit anomenen estudis literaris. Dominar cada una d'aquestes tendències adequadament demana molta més atenció, però jo vull si més no identificar-les i, tot seguit, indicar, perquè aquesta és avui la qüestió important, quines d'aquestes tendències són compatibles amb el paradigma —i, per tant, amb els mecanismes professionals establerts— i quines, en la meua opinió, no ho són.

El marxisme i la teoria del reflex

La primera àrea del marxisme que cal explorar és la centrada per la idea del «reflex», una noció molt complexa i usada de maneres diferents dins de la tradició marxista. Històricament, representa la primera aplicació del marxisme a l'estudi de la literatura, aplicació, però, que, val la pena remarcar-ho, és feta de tres maneres diferents.

Primer, hi ha la proposició marxista més general: tot el moviment de la societat és governat per una certa disposició dels mitjans de producció i quan aquesta disposició —forces i relacions en el conjunt d'un mode de producció— canvia com a resultat de l'operació de les seves pròpies lleis i tendències, aleshores també canvien les formes de consciència i les formes de producció intel·lectual i artística (formes que segons la definició marxista ortodoxa tenen el seu lloc a la «supraestructura»). Algunes evolucionen d'una manera relativament directa, com la política o el dret; d'altres d'una manera distant i sovint indirecta, com en els exemples tradicionals de la religió, la filosofia i l'estètica. D'acord amb aquesta versió de la història de l'art i del pensament, els canvis en els nivells inferiors de l'ordre social repercuten en les àrees més allunyades a mesura que la gent esdevé conscient d'aquests conflictes i pren posició de maneres diverses.

Aquest raonament ha estat discutit inacabablement, sobretot dins de la mateixa tradició marxista. Però pel que fa als estudis literaris podem distingir-hi dues versions: una més aviat elemental, per bé que encara molt coneguda (i sovint l'única coneguda) com l'aproximació marxista a l'estudi de la literatura; l'altra és o sembla que és una mica més sofisticada. La versió primera, la més elemental, és aquesta: si és cert que la producció literària i intel·lectual és, en un sentit molt ampli, un reflex dels conflictes fonamentals de l'ordre social, la comesa dels marxistes ocupats en tals estudis és, com a conseqüència, la identificació de les forces en conflicte i llavors la discriminació (com se solia fer en la dècada dels trenta) de formes d'escriptura progressives i reaccionàries, la presa de posició al respecte i, sobretot (perquè l'èmfasi era sempre més en la producció que en la crítica), la recerca de formes de producció de nous tipus d'escriptura que corresponguin a les necessitats del conflicte fonamental.

Aquesta és —i no solament en la caricatura— una posició molt simple. En els seus pitjors moments es redueix a etiquetar certs tipus de literatura com a bons o dolents segons la seva pretesa tendència política o històrica. En general, el producte literari és vist com a dependent d'una posició o consciència de classe total i assumida. Aquestes veritats generals, a més a més, són considerades com un punt de partida i només després tenen demostració i exemplificació en la literatura. No és sorprenent que quan aquesta variant de la interpretació marxista es va trobar amb un tipus d'anàlisi literària molt més cenyida,

en la dècada dels trenta, per exemple en Leavis (ell mateix compromès i embolicat en discriminacions morals i culturals en la literatura), sofrís una derrota més aviat decisiva. Semblava massa elemental i reductiva o, en els seus millors moments, dogmàticament selectiva.

I tanmateix cal dir encara que cap marxista, com vulgui que ell/ella redefineixi els termes d'aquesta proposició genèrica de la determinació social, no pot refusar-la sense abandonar la tradició marxista. Les formulacions modernes d'aquest problema prescindeixen de fet de la idea de reflex. Perquè fins i tot després d'haver acceptat que hi ha *distàncies*, que hi ha retards temporals, etc., és clar que se suposava una correspondència *a priori* massa estreta i directa entre aquelles coses que podien ser identificades històricament com a esdeveniments en alguna zona de l'ordre social i la producció literària real. Com a conseqüència, en lloc de cercar les connexions òbvies i directes que haurien pogut fonamentar la simple separació de les obres en políticament bones o dolentes o com a representatives d'aquesta o d'aquella tendència o classe, hom retenia la posició genèrica però amb una redefinició radical d'allò que realment són els diferents processos literaris i estètics. Més tard, aquesta posició va esdevenir força complexa; però he mencionat la versió més vella abans perquè és la més coneguda i perquè, atès que circula en versions elementals i en algunes de més refinades, és alhora estimulante i difícil.

Ara, la *segona* posició, que va ser construïda al voltant de la idea del reflex, era en realitat molt més senzilla. Aquesta s'escau que és una de les tendències totalment compatibles, basada en una llarga tradició literària, de la idea general de la reflexió i, ben cert, de la versió més àmplia i passiva de la mimesi. (Hi ha un sentit ben diferent i actiu de *mimesi*, que no és en absolut una reflexió sinó un procés de comprensió, interpretació i elaboració.) Aquesta tendència defineix la literatura valuosa perquè reflecteix la realitat social i el seu mètode preferit és el realisme: jutja les obres d'art segons la seva fidelitat a la realitat social o segons la informació verificable que en donen. I, si aquest és el criteri, llavors no hi ha d'haver cap etiquetació externa d'obres progressives i reaccionàries. Com Marx havia observat a propòsit de Balzac (un home situat en una posició política oposada a la seva): precisament perquè Balzac representava les realitats de la societat francesa és important. Hauria estat un escriptor molt inferior si hagués intentat de convertir aquesta representació realista en allò que tant Marx com Engels van atacar constantment, la «literatura tendenciosa», en què en lloc de reflectir la realitat l'escriptor la manipula d'acord amb els seus pressupòsits polítics. Era crucial, doncs, en aquesta tendència que l'obra reflectís la realitat tal com era, encara que fos desagradable.

Però hem d'acceptar una cosa, potser excessiva, que el marxisme, com a posició general, ofereix una anàlisi única de la natura d'aquesta realitat o, més aviat, de les seves lleis fonamentals. Això, en la pràctica, pot ser ben diferent de la idea de reflectir una «realitat» que adesiara s'escau que existeix. Això no obstant, aquesta diferència tendeix a limitar-se sobretot a problemes de tipus *històric*. El mètode de l'anàlisi literària —la demostració d'un reflex d'un estat o procés definit com a base o context o rerafons— roman sovint compatible. En efecte, aquesta és, al capdavant, una posició molt familiar en tots els estudis literaris. Hom pregunta de fet una vegada i una altra, de maneres més o menys sofisticades, com es relaciona aquesta novella o aquesta obra amb una realitat observable amb altres mitjans. Certament, aquesta activitat forma una part molt important de la investigació més seriosa en la crítica i la teoria. Per tant, un tipus de posició «marxista», defensada amb arguments propis,

és en la pràctica gairebé sempre compatible amb mètodes molt més àmpliament acceptats i justificats.

La qual és la situació, penso, de la *tercera* versió de la teoria del reflex, palesa sobretot en l'obra de Lukács i en les seves primeres etapes fonamentalment representada per Plexanov. Lukács sostenia que podem adoptar un punt de vista massa rudimentari tocant a la relació entre una obra d'art i la realitat, perquè la reflexió de la realitat *en la seva forma immediatament aprehensible* pot ser o insuficient o il·lusòria. D'aquí ve la definició de realisme que Lukács va acabar adoptant: una definició més difícil de defensar teòricament en certs aspectes que les posicions anteriors, perquè hom deia que la feina de l'escriptor era de reflectir *moviments* subjacents. Aquí esdevé més rellevant el punt d'abans, sobre les anàlisis privilegiades del marxisme, perquè el «moviment subjacent» sol pertànyer a les «lleis», a la comprensió privilegiada, i per tant fa un efecte molt diferent de la citació de material empíric dins d'una perspectiva marxista o no-marxista. Cal dir, però, que és també un intent d'anar més enllà d'aquestes simplicitats empíriques, d'una manera relacionada amb altres provatures de demostrar una relació indirecta o penetrant o ideal entre «allò esdevingut» i allò que els escriptors n'han fet. D'on que Lukács ataquí el naturalisme, que (això es deia) es limita a reflectir l'aparença de les coses tal com són, la realitat immediatament accessible. L'alternativa al naturalisme és un *realisme* que, fidel a la realitat contemporània que és el seu tema, s'ocupa de discernir sobretot els moviments que li són subjacents. Hom fa un gran esforç per tal de presentar el realisme com una categoria *dinàmica* més que no estàtica. I en aquests termes estudia Lukács la novella històrica o l'evolució de les formes dramàtiques. Tanmateix, és interessant d'observar que Lukács va atacar les formes d'escriptura que es van desenrotllar en aquest segle per tal de representar, precisament, un moviment dinàmic, com, poso per cas, en un Brecht. Lukács, en efecte, va tendir a romandre molt a prop de la vella versió del realisme entès com a reflexió i il·luminació d'una realitat general i generalment cognoscible.

La mediació literària de la realitat

Durant molt de temps la contribució del marxisme a l'estudi de la literatura —si més no en els textos accessibles en anglès— va ser representada per la teoria del reflex. Però ja des dels volts de 1920 es desenrotllava dins del marxisme una definició molt diferent de la producció literària i de les seves relacions socials. Aquesta aproximació no es centrava en el reflex sinó en el concepte ben diferent de «mediació». De fet, el sentit primer de «mediació» es redueix a poc més que un reconeixement dels sentits més refinats de la «reflexió». Accepta que és equivoc de cercar en la literatura el «reflex de la realitat». La realitat, necessàriament, és mediatitzada de manera prou definida quan és construïda com a literatura. Una altra vegada ens trobem amb una asserció perfectament familiar i fins i tot ortodoxa dins de l'estudi de la literatura. No és gaire lluny de la noció del «correlatiu objectiu» d'Eliot, per bé que té l'origen a l'altre extrem del procés. La preocupació dominant és de refusar les versions reductives de les primeres fases, segons les quals hom podia cercar un contingut no transformat. En aquest sentit, és prou significatiu que les discussions més importants sobre la «mediació» van escaure's a propòsit de Kafka. Aquest era, en efecte, un tipus d'escriptura que o havia de ser rebut-

jat d'acord amb les premisses més rudimentàries de la teoria del reflex —les «fantasies malaltisses d'una classe en decadència»; «elucubracions pessimistes i subjectives, ben allunyades de la vida activa i vigorosa del poble»— o *interpretat* d'acord amb les diferents versions de la idea de mediació. Penso resistir la temptació d'oferir exemples detallats de les diverses lectures de Kafka —com a ficció de l'alienació, de la burocràcia, de l'imperialisme en declivi, de la diàspora jueva, del complex d'Edip, de la malaltia fatal, etc.— que van sortir d'aquestes diverses concepcions de la mediació perquè encara són presents. Ara bé, això no ha de ser obstacle per recordar que el sentit primer de la mediació no és altra cosa que un refinament de la idea de la reflexió, però encara cal mencionar-ne tres sentits més.

En primer lloc hi ha una noció molt interessant desenrotllada per Walter Benjamin cap al 1930: la idea de la *correspondència*. Es tracta d'una innovació decisiva, perquè Benjamin no diu pas que una obra literària sigui una transformació en literatura d'algun element de la realitat, sinó que hi ha una «correspondència» observable entre certs tipus d'escriptura i certes pràctiques socials i econòmiques contemporànies. L'exemple més famós és la seva llarga anàlisi de Baudelaire, quan sosté que algunes de les noves condicions de la ciutat, que suposaven noves formes de la «massa» i dins d'aquesta la redefinició de «l'individual», van produir una sèrie de formes noves d'escriptura, inclosa la de Baudelaire. Cal remarcar que Benjamin no es refereix a una realitat social que existeix amb independència i observable per altres mitjans, sinó al fet d'una correspondència observada entre la natura i la forma de l'activitat literària i la natura i la forma d'un seguit de pràctiques contemporànies de tipus més general.

Benjamin va acostar-se molt a les idees de l'Escola de Frankfurt, encara que en aquest punt concret es va oposar a Adorno, que va anar molt més enllà en l'ús de la idea de mediació. Adorno defensava que les correspondències de *contingut*, i encara menys els reflexos de les mediacions del contingut, no tenen massa interès per a l'art. Més encara, la presència de tals correspondències o reflexos és virtualment una garantia que l'art no és autèntic. L'art és produït —i aquesta va ser la seva contribució al debat sobre Kafka— per un procés que consisteix en la descoberta d'«imatges dialèctiques», que no tenen cap possibilitat de ser descobertes o expressades de cap més manera. La «imatge dialèctica» surt dels processos de l'art i quan és creada, encara que l'anàlisi la pot relacionar amb l'estructura a l'interior de la qual s'ha format, mai no és relacionada ni obertament ni directa. Més, la condició de la seva reeixida artística depèn de la consecució d'una existència *autònoma*.

Aquest sentit de mediació ve un moment que connecta amb certes formes de l'estructuralisme en la literatura. Lucien Goldmann, primer en els seus estudis sobre el drama clàssic francès, Racine sobretot, i després en l'anàlisi de la novella dels segles XIX i XX, va elaborar una posició que va ampliar encara més la categoria de la mediació: la correspondència mai no podia ser una relació de contingut sinó exclusivament de *forma*. Deia, a més, que és tan sols en la literatura secundària o inferior que els sociòlogues vulgars, així solia anomenar-los, cerquen i troben unes relacions simples entre la literatura i la societat o la realitat. Contràriament, era la seva defensa, allò que hi ha reflectit en aquestes obres és tan sols la consciència contradictòria i *inacabada* de l'època. La consciència profunda de l'època és aconseguida només en algunes grans obres i és aconseguida en la seva forma i no en el contingut. Aquest és el moviment general de l'anàlisi de Racine, per bé que he de dir que no sempre

és coherent amb les seves premisses. Tanmateix, l'afirmació és que la correspondència, la mediació, és enterament una qüestió de *forma*. Una certa disposició de les relacions humanes és sempre present com a consciència profunda d'una època donada, i aquesta disposició ofereix una homologia amb la disposició específica dels elements de l'obra literària. Goldmann anomenava aquesta posició «estructuralisme genètic». Això era una oposició deliberada a l'estructuralisme ortodox perquè si hem d'entendre aquestes formes, les hem d'entendre en els seus processos de formació, estabilitat i disgregació; pel seu costat, altres tendències estructuralistes refusaven qualsevol idea d'aquest tipus de gènesi i dissolució *històriques*.

Els formalistes russos

Ara tocaria de passar tot seguit a l'estructuralisme literari, però m'apartaré de la història real del moviment per tal de fer una marrada a través del formalisme. Perquè no hi ha dubte que el formalisme —tant l'obra produïda pels formalistes russos com la posterior dels emigrats als Estats Units i França— ha tingut en la pràctica més efecte sobre els estudis literaris que ara agrupem de manera genèrica amb la denominació d'«estructuralisme» que aquell estructuralisme més general actiu en altres disciplines i sobretot en l'antropologia. L'espai m'obliga a concentrar-me en els conceptes més importants, i d'aquests potser el més remarcable és una nova definició de la *literaritat*. Faig avinent que els formalistes reaccionaven precisament contra els mètodes d'estudi, o molts dels mètodes d'estudi, que he descrit abans. En primer lloc, reaccionaven a l'interior d'un ambient específic, el de la Rússia de l'època, on aquestes teories, les marxistes i afins, eren molt divulgades i actives. Els formalistes van dir: cometeu un error crucial en oblidar-vos d'aquella qualitat que fa una obra *literària*. I aquesta qualitat no la trobareu en allò que investigueu ara, és a dir, en la relació de l'obra amb alguna altra cosa. El problema capital, per força, és què fa que aquesta obra sigui literària? Van ser els formalistes, doncs, que van començar a fer servir, amb un èmfasi prou diferent, la noció de *llenguatge literari* tan sovintejada avui.

No ajuda a deixar les coses clares que hi hagi, òbviament, conceptes anteriors del «llenguatge literari»: bé un tipus de llenguatge apropiat als processos elevats de la literatura o bé un estàndard de correcció amb què jutjar tot altre llenguatge. No cal insistir que aquestes són avui posicions envellides i sovint només conservadores. A més a més, el primer concepte, consolidat en determinades formes, va ser subvertit ara i adés i en ocasions fins i tot destruït pels escriptors mateixos, que en certs períodes van refusar conscientment els models «literaris» o «poètics» que se'ls llegaven, i van intentar d'establir connexions amb el «llenguatge viu» i popular. En la pràctica, cal que cerquem sempre dades històriques sobre les formes d'escriptura presents i en evolució, així com sobre les relacions socials implicades, si volem fer res amb la idea d'un «llenguatge literari» considerat diferent dels usos més generals del llenguatge. Pot ser el problema de les relacions entre llengua parlada i llengua escrita, o entre les formes cultes i les populars o, encara, pot ser un problema inherent als modes de composició.

Les preocupacions dels formalistes tenien molt poc a veure amb les actituds familiars de conservació o elevació. Ben al contrari, allò que proposaven era una ruptura revolucionària com a condició per a una literatura autèntica

(la posició més influent) o com a condició necessària per a la seva època, en què feien crisi els gèneres «clàssics». Aquestes dues posicions tan diferents han de distingir-se encara amb més claredat, però allò que els primers formalistes proposaven era una estranyificació del llenguatge (un fer-lo estrany), una ruptura deliberada de l'ús habitual del llenguatge. De fet, això és el que passa sempre quan una obra es presenta com a literària. Esdevé literatura, esdevé «literària», bé per l'ús específic de les paraules o bé per alguna desviació de les convencions i perspectives habituals d'un tema determinat. Aleshores, la feina de l'analista és de traçar precisament aquestes ruptures que constitueixen la literaritat d'una obra.

Aquesta posició és molt productiva. El debat entre els formalistes i els marxistes tradicionals ha estat, penso, molt important. A més a més, des del 1925 aproximadament, es va escaure una prolongació del formalisme poc coneguda i que ha tingut la virtut de dur el debat a una fase ben nova. És clar que en comparació amb aquells que coneixen el formalisme a través de l'obra peonera d'Ejxenbaum, Šklovskij i d'altres, són ben pocs els qui coneixen Vološinov o Baxtin o Mukařovský. Però és l'obra d'aquesta darrera fornada de formalistes, amb els seus estudis sobre la «literaritat» general o universal, la que va transformar totalment el debat sobre l'estudi de la literatura i, al capdavall, l'estatut del paradigma mateix. En aquesta última etapa hom practicava, en efecte, un formalisme històric i social, perquè no solament s'estudiava una definició general de la literaritat, sinó també les condicions variables en què diferents escriptors aconsegueixen la «literaritat» —ara esdevinguda un concepte dinàmic—, així com processos de més abast de l'evolució històrica i social.

Considerem Vološinov, per exemple. La seva obra ha romàs virtualment ignorada durant uns cinquanta anys (escrivia cap a la fi dels anys vint i hi ha qui creu que era només un pseudònim de Baxtin). Molt influït per la nova escola de lingüística estructural i havent acceptat l'anàlisi del llenguatge com l'anàlisi d'un sistema de signes, Vološinov va insistir, tanmateix, en el fet que el llenguatge és alhora un sistema de signes i un *producte social*. A això afegia que els signes verbals són sempre «polivalents». Com a conseqüència, refusava aquelles concepcions de «sistema» que oferien els lingüistes estructurals —i els psicoanalistes—, segons els quals certes regles del sistema produïen sentits i formes. Replicava Vološinov que en la vida social i històrica real hi ha una producció sistemàtica constant que, això no obstant, és també una producció sempre oberta. És, doncs, possible de situar la «literaritat» dins del potencial obert d'un llenguatge, alhora accessible d'una manera general i específica.

Aquesta és una separació decisiva de les posicions del primer formalisme. Amb tot i acceptar allò que aquest proposava com a distintiu del llenguatge literari, no restringia la generació i regeneració lingüística a les obres literàries. El procés de la llengua mateixa és una contínua possibilitat d'evolució i canvi i aparició de sentits i aquest seguit de possibilitats forma part de les «regles» tant del sistema lingüístic com del sistema social. L'obra de Baxtin, sobretot l'estudi sobre Rabelais, ja havia indicat el començ d'un nou tipus de literaritat —i, doncs, una literaritat *històrica*— en observar la interacció i la substitució creativa tant de les formes de la literatura popular, tradicionalment sempre present, com de la literatura culta, que ha arribat amb una tradició social més limitada i conservadora. Era precisament en la interacció de les diferents tradicions heretades que es configurava allò que havia de ser literari.

Tot això és molt diferent de la insistència dels primers formalistes en allò

que fa el llenguatge literari, com ara l'ús específic dels «procediments». I és una indicació històrica de com tipus concrets de literarietat emergeixen en la pràctica social. Aquí trobem Mukařovský, potser l'autor de la revisió més seriosa de les posicions originals dels formalistes; així és que la seva obra avança cap a alguns tipus d'anàlisi posteriors d'entre els més incongruents i incompatibles amb el paradigma dominant. Mukařovský va argumentar de manera devastadora (encara que no fins a les últimes conseqüències) que la qualitat estètica no és produïda, ni tan sols en part, *dins* d'una obra d'art. D'aquesta manera s'apartava del formalisme estètic, que havia cercat dins de l'obra indicacions sobre la seva condició de literària o de propícia a la resposta estètica. Ben altrament, defensava Mukařovský, les indicacions estètiques i, doncs, les normes i els valors estètics són sempre productes *socials*. Hi ha indicacions variables de què és i de què no és art, ni ho ha de ser considerat, i de què és i de què no és art d'un cert tipus, i no ha de ser considerat com a tal. Aquestes indicacions, per bé que depenen de l'organització interna de l'obra, tenen un abast operatiu més considerable i una història.

L'estructuralisme: un parent perdut?

És força remarcable que dels anys cinquanta ençà als Estats Units i a França ha estat primer traduïda i influent l'obra de la primera etapa formalista, mentre que l'obra posterior, més social i històrica, no ha estat coneguda fins molt després. Les conseqüències sobre la manera com certes posicions formalistes han estat desenrotllades són molt greus. El tipus d'anàlisi formalista més limitat (encara que, en termes de l'ofici, molt impressionant) va esdevenir la forma dominant corresponent, en el domini de la literatura, a allò que a l'època hom anomenava mètode «estructuralista» en l'antropologia, la lingüística i la psicoanàlisi. Vet aquí per què és encara tan difícil d'entendre les relacions entre l'estructuralisme, en el sentit més general, i les versions literàries locals. I no cal dir que a pesar de tot hi ha connexions.

Una de les tendències estructuralistes més escampades, de molt valor en l'antropologia i en la lingüística, és la que refusa d'interpretar un fet pres aïlladament o segons la forma immediata en què es presenta. El seu objectiu és, més aviat, de situar un fet, una relació o un signe dins de tot un sistema de significació. Aquests sistemes són governats per unes regles *internes* pròpies: posició aconseguida en un principi com a solució creativa als problemes pràctics d'estudiar llengües organitzades a base de nocions sintàctiques molt diferents de les conegudes dins de la tradició indoeuropea. En lloc d'incorporar la dada nova a un sistema ja conegut, hom va provar de donar-li sentit dins d'un sistema estructural específic: en la pràctica, mitjançant les relacions d'aquesta unitat amb altres unitats i, en una etapa posterior, la formulació de les regles internes generals del sistema específic.

Què representaria aquest mètode per als estudis literaris? Primer, hi ha la possibilitat d'una transferència directa de l'estructuralisme lingüístic. Tal seria la procedència d'una sèrie de refinades tècniques d'anàlisi cada vegada més usades, per bé que rebudes encara amb recel pels vells departaments de literatura. Hi ha l'estilística, per exemple, però és molt més important l'anàlisi del discurs, sovint a una distància prou evident del llenguatge habitual de l'anàlisi literària, però sovint també oferint un vocabulari molt més precís per a l'anàlisi de les formes sintàctiques o la identificació del narrador o del parlant i de

la relació entre els parlants. Una part d'això ja va passar als estudis literaris fa uns anys i és assequible, com una de les tècniques a utilitzar, en mètodes força corrents d'anàlisi literària.

Ara bé, en termes més generals, la idea d'un sistema governat per regles internes era d'aplicació prou fàcil; més encara, resultava segons com molt congruent amb una posició que ja havia estat aconseguida, sense referència a l'estructuralisme, pels mateixos estudis literaris. En efecte, quan aquesta tendència de l'estructuralisme literari va aparèixer importada de França allà als anys seixanta, vaig gosar dir que semblava estranya només perquè era el parent perdut que havia emigrat de Cambridge a la fi de la dècada dels vint i a la primeria de la dels trenta. De fet no era aquesta la seva única font. I tanmateix hi ha si més no una herència indirecta del tipus d'estudi que Richards havia fet de l'organització interna d'un poema considerada en si mateixa. Que això era força clar ho palesava on havia estat el parent en qüestió: en el *new criticism* nord-americà. Allò que s'havia esdevingut a Cambridge era, per contrast, una associació confusa però interessant del judici moral i al capdavant normatiu amb aquestes tècniques d'anàlisi immanent. Hi havia, però, qui considerava això com una impuresa desafortunada i una desviació de la disciplina central, que era l'anàlisi d'una organització verbal específica o, dit amb altres paraules, l'objecte tal com és en si, una mena d'eco irònic en aquest context. En tots dos casos, les tècniques concretes eren o podien esdevenir de seguida familiars dins dels estudis literaris, usades com ho eren, constitutivament i molt respectablement, per tal d'analitzar l'organització interna del text, del poema.

Aquest tipus d'estructuralisme literari no solament és compatible amb el paradigma que he descrit en començar, sinó que és el paradigma mateix en la seva forma moderna més influent. I si efectivament és un estructuralisme genuí és una pregunta imprescindible. En les versions més corrents és tan obstinadament limitat i tècnic, mostra tan poca preocupació per cap mena de propietats sistemàtiques d'abast ampli o general, que a penes en mereix el nom. Allò que amb molta més raó podríem anomenar «estructuralista», en els estudis culturals, és aquella obra que analitza l'organització interna no com un fi en si mateix —l'adquisició d'una competència en la lectura— sinó com un mètode necessari d'analitzar i per tant de distingir *formes* específiques o sistemàtiques. L'obra de Goldmann sobre les formes dramàtiques i moltes obres actuals sobre les formes narratives són intents de descobrir les regles, les regles estructurals, de les formes específiques generals del drama o de la narrativa. La qual cosa és molt diferent de les tècniques d'anàlisi més concretes importades de la lingüística. És una aplicació de la idea fonamental de l'estructuralisme als problemes de la forma que han estat en realitat molt negligits pels estudis literaris. En el cas de Goldmann aquesta anàlisi és ensems formal i històrica, perquè hi ha formes que canvien en el curs de la història. Això no obstant, en aportacions del corrent central de l'estructuralisme hom ha cregut, d'una manera que fa pensar en les velles teories dels gèneres literaris, que hi havia unes regles de l'organització general de la literatura que calia descobrir: la «narrativa», el «drama», etc. És un projecte notable, però, molt típicament, sovint posa de costat un tecnicisme concretíssim i limitat, propi de l'anàlisi immanent, amb categories extremament àmplies —deliberadament anhistòriques i dominades per abstraccions estètiques o psicològiques— proposades com les «estructures» amb què cal relacionar tots els detalls.

Un tercer tipus d'«estructuralisme literari» correspon a les obres influïdes per les idees més aviat filosòfiques de Louis Althusser. Idees que s'han incor-

porat a l'anàlisi literària mitjançant el seu deixeble Pierre Macherey i que són representades en aquest país, per exemple, pel Terry Eagleton de *Criticism and ideology*. Aquesta tendència és ben característica. Proposa que la societat, l'ordre social, és un sistema autoregulat, però sobretot un sistema de sistemes, determinat en última instància per l'economia. A l'interior d'aquesta determinació general cada pràctica —com ara l'escriptura— té una autonomia relativa força important. I això sense deixar de formar part, i cal que sigui concebuda al capdavant com una part, d'un sistema més ampli a què no es pot reduir però amb el qual ha de ser relacionada al cap i a la fi. En la pràctica, com s'efectua i com es demostra aquesta relació? Mitjançant el que és vist com la força cimentadora de tot el sistema: la ideologia. En aquest cas cal entendre per ideologia molt més que no pas les idees i les creences de certes classes o de certs grups; la ideologia és, amb només unes excepcions limitades, la condició de tota vida conscient. Com a conseqüència, l'àrea sobre la qual basen normalment la majoria dels estudiants de literatura les seves lectures i judicis, aquesta àrea englobada en el terme decisiu d'«experiència», cal que sigui considerada com formant part de l'esfera de la ideologia. Més encara, l'experiència és la forma més comuna d'ideologia; és on les estructures profundes de la societat es reproduïen realment en forma de vida conscient. La *ideologia* és, doncs, tan omnipresent i tan impenetrable, segons aquesta anàlisi, que hom es demana si mai podrà ser estudiada. Però hi ha un precedent, al capdavant, en el cas de l'Inconscient, amb el qual té una sèrie de connexions i analogies molt estretes. Diu la psicoanàlisi que hi ha un inconscient absolut, però que també hi ha tècniques accessibles de penetració i de comprensió. En el cas d'Althusser la tècnica de penetració més important és la teoria, perquè només la teoria pot defugir completament la ideologia. Però també hi ha, en el cas de la literatura, una situació de privilegi relatiu. La literatura no es limita a ser un vehicle de la ideologia, com en la major part de les teories del reflex. És indefugiblement ideològica, però la seva específica autonomia relativa és que és una forma d'escriptura, una forma de pràctica, en què la ideologia alhora existeix i és o pot ser allunyada i problematitzada. D'aquesta manera el valor de la literatura és precisament que és una de les àrees en què el domini de la ideologia és o pot ser relatiu, perquè a desgrat de no poder fugir de la construcció ideològica, la qüestió de la literaritat consisteix en una contínua problematització interna de la ideologia. D'on que trobem lectures que s'assemblen a algunes lectures semiòtiques recents, en què hom construeix un text i un subtext i pot dir «això és el que ha estat reproduït de la ideologia», però també que «això és el que incoherentment s'escau en el text que el socava o el problematitza o en certs casos el subverteix del tot». És un mètode que ha produït anàlisis molt detallades i interessants.

La semiòtica i la desconstrucció

Bé, finalment, hi ha una tendència que és indiscutible que té relació amb l'estructuralisme, ben cert que amb la lingüística estructural, però que —i crec que amb raó— nega que sigui un estructuralisme: és la semiòtica. Sense dubte, en termes generals, la semiòtica és ben bé un fill natural de l'estructuralisme, ja que és una ciència dels signes i dels sistemes de signes (no confinats al llenguatge). La construcció del sentit no depèn del contingut aparent sinó de les relacions a l'interior d'un sistema de significació. Els estudis semiò-

tics més recents han ampliat amb tot el rigor aquest tipus d'anàlisi a la propaganda, el cinema, la fotografia i, en el cas de Barthes, a la moda. Amb aquest procediment fonamental de lectura d'un sistema de signes —els sentits dels quals no se'ns donen volenterosament, sinó que cal construir-los comprenent el lloc que ocupen en un sistema que mai no s'exposa amb claredat, que cal *llegir* sempre— disposem d'un camí que, si bé surt del cos de l'estructuralisme, pot esdevenir amb la producció més recent del tot independent. Així, en lloc de considerar que les obres literàries són *producte* del sistema de signes, que era el supòsit central de l'estructuralisme més ortodox, aquesta nova semiòtica sosté per contra que els sistemes productius han de ser constituïts i reconstituïts i que per aquesta raó hi ha una batalla perpètua sobre el caràcter fix del signe i els sistemes que fem servir en la producció i interpretació. Un efecte d'aquest desplaçament és un nou sentit de la «desconstrucció»: no l'anàlisi tècnica d'una organització interna per tal de mostrar d'on vénen les parts i els components, sinó un procés més obert i més actiu que contínuament desmunta exemples com una manera de desmuntar els *sistemes* de què formen part. En aquest sentit és clarament una tendència molt més explosiva que cap altra de les tendències estructuralistes. No és una operació que es limiti a palesar l'actuació de les regles del sistema d'una manera que pugui ser acceptada a títol de competència dins del paradigma. Ben altrament, tant si analitza literatura, com televisió o la representació física, no cerca un sistema que expliqui res en termes acadèmics, sinó que cerca el sistema mateix com a mode de formació que a mesura que esdevé visible pot ser discutit o si s'escau refusat en la pràctica. Com a conseqüència l'impuls general d'aquesta semiòtica radical és molt diferent de la versió estructuralista de la producció i la reproducció que ha estat tan àmpliament influent —i més ben rebuda i més tolerada— en l'estudi de la literatura.

Vull dir que en aquests darrers anys s'ha escaigut un acostament perceptible de dues posicions que van començar ben distants. Puc ilustrar-ho força bé amb el meu cas. Una bona part de l'obra literària que he fet, amb dues o tres excepcions, crec, pot ser llegida com a compatible amb el que al principi he anomenat el paradigma literari dominant. Això vol dir que és una obra que pot assajar l'anàlisi i la valoració de la literatura amb una consciència particularment aguda dels seus condicionaments socials, però el centre de l'atenció literària encara és allí i els procediments són la valoració, l'explicació, la verificació en termes d'anàlisi històrica, etc. Hi ha una obra, tanmateix, de què això no pot ser dit, *The country and the city*, que de fet és molt a prop de la primera posició marxista que he descrit, perquè prova d'identificar algunes formes característiques d'escriure sobre el camp i la ciutat i llavors insisteix a situar-les no solament en relació amb el seu context històric —la qual cosa encaixa amb el paradigma— sinó també a l'interior d'un procés històric actiu i conflictiu, les formes del qual tenen origen en les relacions socials, a vegades evidents i a vegades obscurides. Sigui quina sigui la lectura, penso que és una ruptura.

Però, és clar, hi ha hagut altres obres, retrocedint fins a *The long revolution*, que no han estat acceptades dins de l'àrea dels estudis literaris i que poden ser no considerades com un pas cap a la definitiva eliminació del paradigma dominant. Em refereixo sobretot a l'obra sobre la història social dels escriptors anglesos, la història social de les formes dramàtiques, el creixement de l'anglès estàndard i també les noves posicions sobre l'anàlisi de la cultura. Un nou pas es va palesar en l'obra sobre comunicacions, televisió, tecnologia i formes

culturals i sobre la sociologia de la cultura, per bé que totes van ser, com calia esperar, considerades un interès ben a part dels estudis d'anglès o de literatura. Ara bé, tot això va coincidir cap al 1970 i des d'aleshores que he elaborat una posició teòrica més explícita que a *Marxism and literature* em va ser còmode de designar com a «materialisme cultural». Opció que és, naturalment, ben lluny del paradigma, però que s'esdevé que també s'ha allunyat de la darrera preocupació comuna, de les obres sobre les quals calia aconseguir un saber. S'ha allunyat de la literatura segons el sentit paradigmàtic per bé que encara atorga un lloc important a les formes més notables d'escriptura, llegides ara, junt amb altres textos, des d'una perspectiva molt diferent. El materialisme cultural és l'anàlisi de totes les formes de significació, inclosa en un lloc destacat l'escriptura, i dels mitjans i les condicions reals de la seva producció.

El materialisme cultural i el postestructuralisme

Va ser aquí i amb una sorpresa mútua que la meua obra va trobar nous punts de contacte amb certes propostes de la semiòtica més recent. Hi havia encara diferències radicals, sobretot pel que fa al recurs a la lingüística estructural i la psicoanàlisi, en aspectes concrets; però em recordo dient que una semiòtica del tot històrica seria gairebé el mateix que el materialisme cultural i m'agradava de veure tendències en aquesta direcció, lluny d'alguns desplaçaments de la història efectuats per variants més limitades de l'estructuralisme. M'adonava que algunes de les posicions més elementals de la primera onada de lingüística estructural podien ser modificades amb la inclusió en el seu camp d'interessos dels productes socials i històrics dels sistemes de significació, com en Vološinov i els formalistes socials. Restava el problema de la psicoanàlisi, on encara hi havia diferències radicals, però em constava que el marxisme sempre havia estat feble en allò que fa als problemes de la subjectivitat, amb la qual cosa ara es podia obrir una nova i radical dimensió a estudiar, analitzant les dades i les propostes en una àrea que és d'una importància tan palesa en la producció de sentits i valors. Per tant, en la pràctica dos tipus diferents de treball s'atansaven i es desenrotllaven en alguns casos de manera molt constructiva. Potser ens hi vam engolfar tant en això a Cambridge que ens vam oblidar que mentre fèiem feina en aquestes direccions noves, el vell paradigma encara era allí i era molt poderós dins de la institució, per bé que les anomalies començaven ja a desorganitzar-lo en certs aspectes pràctics. Per tal de tapar les anomalies hom va incloure una sèrie de propostes innovadores, però el resultat va resultar incoherent des de molts punts de vista.

Vet aquí, doncs, que torno al raonament original. La major part de les tendències marxistes i estructuralistes són i han estat, a desgrat de resultar circumstancialment estranyes o clarament identificables com a rares i militants, compatibles o fins congruents en un sentit ampli amb el paradigma ortodox, sobretot amb la forma deixatada per la pràctica i incoherent per eclèctica. N'hi ha altres, però, que no ho són; sobretot la primera posició del marxisme, que en lloc de privilegiar una literatura genèrica com a font independent de valors insisteix a relacionar la varietat present de literatura amb els processos històrics en què necessàriament han ocorregut *conflictes* fonamentals i encara ocorren. Aquest era el sentit i el repte de *The country and the city*. Les altres posicions que no són compatibles amb el paradigma i la seva organització professional són el materialisme cultural i la semiòtica radical, perquè necessàriament

inclouen el paradigma mateix com a matèria d'anàlisi més que no pas com a definició que governa l'objecte de coneixement.

Cal insistir en aquestes distincions. Quines poden ser les seves conseqüències institucionals, encara és massa aviat per dir-ho. En altres universitats i institucions d'educació superior l'anihilació del vell paradigma s'ha esdevingut en part o del tot. Però encara compta molt el que passa a les institucions més velles i tradicionals. A Cambridge sobretot hom ha de fer-se una pregunta prou compromesa: ¿és possible de fer una feina radicalment diferent encara sota una sola denominació o un sol departament quan no solament concorren mètodes diversos, sinó que es registren diferències més serioses i fonamentals tocant a l'objecte d'estudi (malgrat coincidències dels materials)? O ¿cal que hi hagi una reorganització de les actuals divisions de les humanitats, les ciències humanes, les lletres, en una disposició que respongui a unes noves definicions i col·laboracions? Hem de respondre aquestes preguntes en el que és també, per altres raons, un clima glaçat, tens. Només podem estar segurs que ens correspon de clarificar, ben obertament, els problemes intel·lectuals bàsics més importants.

RAYMOND WILLIAMS
traducció d'Enric Sullà